

## Die „Bedeutung“ der Sprachmelodie

Das Referat könnte auch heißen „Sprachmelodie und musikalische Intervalle“. Im Mittelpunkt der Betrachtung steht der logische Aspekt der Sprachmelodie, nicht ihr emotioneller, wie er sich in der expressiven Behandlung von Tempo, Timbre, Tonumfang und Dynamik darstellt. Zur Diskussion stehen dabei nur die europäischen Sprachen, nicht die sogenannten Tonsprachen.

Um zu bestimmen, was die Sprachmelodie in Abhängigkeit von den musikalischen Intervallen bedeuten kann, sei ausgegangen von dem in der amerikanischen Literatur sogenannten „Lipps-Meyer-Law“, dem Lipps-Meyer-Gesetz, einem Gesetz, das anschließend an Theodor Lipps zuerst von Max Meyer formuliert wurde<sup>1</sup>; formuliert auf Grund des Finaleffekts eines sukzessiv gegebenen Intervalls, wobei der Finaleffekt davon abhängig gemacht wird, ob der Zielton des Intervalls durch die Zahl 2 bzw. eine Potenz von ihr repräsentiert wird oder nicht. Das klassische Beispiel dafür: die auf- oder absteigende Tonfolge  $c(2) - g(3) - c(4) - g(6)$  usw. bringt einen Finaleffekt jedesmal auf  $c$ , einen weiterweisenden Effekt auf  $g$ . Die Tonfolge  $c(3) - f(4) - c(6) - f(8)$  usw. bringt einen Finaleffekt jedesmal auf  $f$ , einen weiterweisenden auf  $c$ . Zu diesem Gesetz sei folgende Ergänzung erlaubt: a) Der einen Finaleffekt auslösende Ton eines sukzessiv gegebenen Intervalls wird durch die kleinste, zur mathematischen Bestimmung des Intervalls notwendige Primzahl repräsentiert. b) Die Eindeutigkeit der Richtung des Finaleffektes nimmt mit der Größe der zur mathematischen Bestimmung des Intervalls notwendigen ungeraden Zahlen ab. (Die ungeraden Zahlen sind hier maßgebend, weil für die Darstellung innerhalb einer Oktave Zweierpotenzen notwendig werden. Die über eine Oktave hinausgehenden Intervalle können in unserem Zusammenhang vernachlässigt werden.) Allgemein ausgedrückt, läßt sich sagen: Die Eindeutigkeit der Richtung des Finaleffektes eines sukzessiv gegebenen Intervalls nimmt mit dem Konsonanzgrad ab. Innerhalb einer Oktave ergibt sich somit die Staffelung  $3/2, 4/3, 5/4, 5/3, 6/5, 7/6, 7/5$  usw. Die Quinte, das Verhältnis  $2:3$ , hat also, je nach der Richtung, einen eindeutigen Final- oder weiterweisenden Effekt, der pythagoreische Halbton, das Verhältnis  $243:256$ , einen nur wenig eindeutigen.

Beim Zusammengehen von Sprache und Musik wird dieser Effekt voll wirksam<sup>2</sup>. Wie weit das in der Sprachmelodie allein der Fall ist, war die Frage. Sie kann im ganzen positiv beantwortet werden. Hier ist allerdings eine Modifizierung anzubringen: Ein musikalisches wie ein sprachliches Intervall ist bereits durch die Richtung expressiv festgelegt; beim Aufwärtsschritt erfolgt Zunahme des Emotionellen, beim Abwärtsschritt Abnahme. In der Musik kann sich der Final- oder weiterweisende Effekt auch beim Abwärtsschritt, entgegen dem abnehmend Expressiven, voll durchsetzen, da der musikalische, also hinreichend lange ausgehaltene und genau fixierte Ton durch Dynamik den Ausgleich in stärkerem Maße erlaubt als der Sprechton. Abgesehen von dieser Modifizierung aber kommt der Final- oder Nichtfinaleffekt auch in der Sprachmelodie voll zur Geltung; denn obgleich die Sprachmelodie diskrete Tonhöhen in bedeutend geringerem Umfange verwendet als die Musik, besteht doch die Möglichkeit, die im Dienste der sprachlichen Sinngebung wichtigen Tonhöhen durch Stärkeakzente auszuzeichnen. Wir dürfen — wenn diese Möglichkeit ausgenutzt wird — geradezu

<sup>1</sup> M. F. Meyer, *The Musicians Arithmetic*, in: *The University of Missouri Studies*, January 1929. — P. R. Farnsworth, *Further data concerning the Lipps-Meyer-Law*, *Studies in the psychology of tone and music*; *Genetic Psychol. Monographs* 1934, 15. Nr. 1, S. 40—44.

<sup>2</sup> H. H. Dräger, *Zur Frage des Wort-Ton-Verhältnisses im Hinblick auf Schuberts Strophenlied*, im *Archiv f. Musikwissenschaft* 1954.



von durch Stärkeakzente bestimmten Tonverwandtschaften sprechen. Das heißt (um nur einen Fall herauszugreifen): die Sprachmelodie einer Frage braucht nicht aufwärts geführt zu werden; sie kann hinunter gehen, wenn der Zielton keinen Finaleffekt bringt. Weiter: die Sprachmelodie einer Frage sollte bei Aufwärtsbewegung nicht auf einen Ton mit Finalwirkung geführt werden, selbst wenn der Fragecharakter aus dem Satzbau ersichtlich bleibt. Ja noch mehr: Die Sprachmelodie einer Frage darf auch bei Aufwärtsbewegung nicht auf einen Ton mit Finalwirkung geführt werden, wenn der Fragecharakter aus dem Satzbau nicht ersichtlich ist. So z. B. bei dem Satz „Kommst Du“, der, im Quintschritt aufwärts gesprochen, Fragesinn ergibt, im Quartschritt aufwärts aber eine Aufforderung enthält<sup>3</sup>.

Die Konsequenzen hieraus: In bezug auf den Finaleffekt richtig verwendete Intervalle unterstützen den Sinn der Rede, falsch verwendete stören oder zerstören ihn. In Ergänzung hierzu: In bezug auf den Finaleffekt bewußt falsch gesetzte Töne erlauben die sprachliche Ironie; unbewußt falsch gesetzte, dem Sprecher gleichsam unterlaufende, verraten die am Tonfall erkennbare Lüge. Dies wäre nicht möglich, wenn die Sprachmelodie nicht bereits von sich aus Frage und Antwort, Aussage und Appell, in Abhängigkeit vom gestaffelten Finaleffekt der verschiedenen Intervalle bedeuten könnte. Hier bereits geht die Bedeutung der Sprachmelodie über das Ästhetische hinaus in die Sinngebung hinein.

Die Sprache braucht sich dabei nicht an ein geschichtlich bedingtes Tonsystem zu halten, da ein Finaleffekt bei allen rationalen Tonhöhenwerten zu konstatieren ist. Die Verwendung der im Final- oder weiterweisenden Effekt eindeutigen Intervalle wird hiermit auch in der Musik solcher Kulturen erklärlich, die von den übrigen aus der europäischen Tradition bekannten Größen nicht Gebrauch machen.

In dem Maße, wie bei einem Intervall die Eindeutigkeit der Richtung des Finaleffektes abnimmt, in dem Maße nimmt, wie oben gesagt wurde, auch der Konsonanzwert ab. Das bedeutet für die Sprachmelodie: Ein großer Konsonanzwert ergibt, in einem über ein Intervall hinausgehenden Zusammenhang betrachtet, eine verhältnismäßig große Selbstständigkeit des konsonant gesprochenen Wortes oder Satzgliedes, dafür geringere Bindung im Zusammenhang. Bei geringerem Konsonanzwert ist es umgekehrt. Die Konsequenzen hieraus: Es kann sprachmelodisch die gedanklich stärkere oder schwächere Bindung von Worten und Satzteilen zum Ausdruck gebracht werden; indem etwa bei gedanklich stark gebundenen Worten oder Satzgliedern Intervalle geringeren Konsonanzwertes verwendet werden, während das Ziel oder Zentrum einer sprachlichen Aussage in den — Wiora würde sagen — „konsonantischen Hof“ entlassen wird.

Dies Mittel hat größte Bedeutung unter anderem im Dialog. Das Weiterführen und Ergänzen eines Gedankens, die einer Aussage anschließenden Fragen und der Zweifel werden als solche nicht nur mit Hilfe der sprachlichen Begriffe, sondern bei deren eventueller Indifferenz sogar überwiegend durch die gewählten Intervalle zum Ausdruck gebracht.

Zusammenfassung: 1. Die Bedeutung eines (auf Grund seines Schwingungsverhältnisses betrachteten) sukzessiv gesungenen oder gesprochenen Intervalls ist durch seinen Finaleffekt bestimmt. Soweit sich mit dem Finaleffekt eine sprachliche Sinngebung verbindet, so weit kann auch die Sprachmelodie eine sprachliche Bedeutung haben. Hiermit ist auch bestimmt, wie weit auf Grund dieses Zusammenhanges eine unbekannte Fremdsprache verstanden werden kann.

<sup>3</sup> Mattheson kommt diesen Zusammenhängen nahe (*Vollkomm. Kapellmeister*, S. 193). Er flüchtet sich aber, als er die für eine Frage geeigneten Intervalle nennt, in die unvollkommenen Konsonanzen, die ja wegen der relativ geringen Eindeutigkeit ihres Finaleffektes bei einer Frage tatsächlich angebracht sind. Er begründet jedoch nicht (und kann das ohne Einbeziehung des Finaleffektes auch nicht), weshalb auch die vollkommenen Konsonanzen — und gerade sie — in Betracht kommen.



2. In dem gezeigten Zusammenhang zwischen Sinn und Aufbau des gesprochenen Satzes einerseits, und dem Finaleffekt sowie der gedanklichen Bindung der verwendeten Intervalle andererseits gibt es keine absolut verbindlichen Zuordnungen. Dieser Zusammenhang ist aber nur soweit ein zulässiges Mittel persönlicher Interpretation, wie die Sprachintervalle nicht in Widerspruch zu Satzintention und Satzaufbau geraten. Die musikalischen Intervalle sind damit ein Kriterium für den ästhetischen und den sinngebenden Wert einer Sprechleistung.

ALFRED DÜRR / GÖTTINGEN

### *Gedanken zu J. S. Bachs Umarbeitungen eigener Werke*

Versucht man J. S. Bachs Umarbeitungen seiner eigenen Werke zu klassifizieren, so lassen sich im wesentlichen drei Typen unterscheiden:

1. *Parodien*. Dies sind Umarbeitungen, bei denen die Änderung des unterlegten Textes im Vordergrund steht. Dabei läßt die Nichtumkehrbarkeit der Parodierichtung weltlicher > geistlicher > liturgischer oder biblischer Text nur eine begrenzte Zahl von Möglichkeiten zu.

2. *Transkriptionen*. Das sind Umarbeitungen, bei denen die Änderung der Besetzung im Vordergrund steht. Ein markantes Beispiel hierfür sind die Schübler-Choräle; doch sind auch z. B. die Wandlungen des verschollenen Violinkonzerts d-moll in ein Cembalo-konzert, ein Orgelkonzert (in Kantate 188) und endlich die Vokalisierung seines Mittelsatzes in der Kantate *Wir müssen durch viel Trübsal* in diesem Sinne als Transkriptionen zu bezeichnen.

3. *Neufassungen*. Das sind Umarbeitungen, bei denen Fragen der Textierung und der Besetzung zurücktreten gegenüber der Änderung einzelner Lesarten oder Sätze. Dabei kann in mehrsätzigen Werken die Satzfolge entweder unverändert bleiben, es können Sätze gestrichen, hinzugefügt oder durch andere ersetzt werden. Als Grenzfall ließe sich schließlich die Verpflanzung eines Satzes aus einem Werk in ein anderes auffassen.

Nicht unter den Begriff der Umarbeitung sollen dagegen bloße „Anklänge“ gefaßt werden, ferner bloße Transpositionen, z. B. früher Kantaten in eine für die Aufführung im Kammerton geeignete Tonart. Treten bei einer Umarbeitung — wie dies häufig geschieht — mehrere Merkmale zugleich auf, so wird sie unter demjenigen Merkmal eingeordnet, das durch den mutmaßlichen Anlaß zur Vornahme der Umarbeitung unmittelbar bedingt ist.

Zunächst zur Frage nach dem Anlaß zur Vornahme einer Umarbeitung. Bachs Umarbeitungen erscheinen weniger als Merkmal des Personal- als des Zeitstils. Die Gründe dafür liegen in der situationsbezogenen Schaffensweise des Barockmusikers: Im Gegensatz zum Künstler der Klassik und Romantik, der mit seinen Werken Ewigkeitsgültigkeit erstrebt und dafür unzulängliche Aufführungen in Kauf nimmt, ist der Barockmusiker bemüht, seinem Werk jeweils diejenige Gestalt zu geben, die der bevorstehenden Aufführung am besten gerecht wird, selbst auf die Gefahr hin, daß eine Wiederaufführung nicht oder nur nach durchgreifender Umarbeitung möglich ist. Dieser Feststellung entspricht es, daß uns keine Umarbeitung Bachs nachweisbar ist, die nicht im Hinblick auf eine Aufführung, eine Widmungsreinschrift oder eine Veröffentlichung des Werkes durch Druck vorgenommen wurde, und auch Verbesserungen ästhetischer Art stehen offenbar stets im Dienste dieser Absichten.

Es ist deshalb auch nicht möglich, bei Bach von einer „letztwilligen Fassung“ in demselben Sinne zu sprechen, wie wir es bei den Klassikern und Romantikern tun. Denn selbst diejenigen Werke, die Bach im Druck veröffentlichte, hat er gelegentlich später noch umgearbeitet — erinnert sei an die Kanonischen Veränderungen über *Vom Himmel hoch* —, andererseits hat er bei der Umarbeitung zahlreicher Werke nicht auf die letzte, sondern auf